

Sonia Alejandra López

## La operita *María de Buenos Aires*

**Texto: Horacio Ferrer – Música: Astor Piazzolla**

**Informe preliminar<sup>1</sup>**

La operita *María de Buenos Aires* es la primera obra conjunta de Horacio Ferrer y Astor Piazzolla, dos creadores importantísimos, uno de la literatura, el otro de la música de tango. Con *María de Buenos Aires* comienza una “sociedad de trabajo creativo” que en los siguientes años daría numerosas obras literario-musicales de relevante importancia. Una unión artística que, como diría Ferrer, “[...] ha sido una bella fatalidad” (Diana Piazzolla 1987: 193).

De esta “bella fatalidad” nace *María de Buenos Aires*. La obra fue ya en el momento de su estreno y es retrospectivamente una expresión de la cultura musical y literaria porteña de la ciudad de Buenos Aires. Piazzolla era consciente de ello y orgulloso comentaba:

“[...] yo creo que ‘María de Buenos Aires’ es el documento más importante de lo que se ha hecho hasta ahora en el tango; nunca se hizo algo de este tipo [...]” (Speratti 1969: 126).

Para sus autores significó esta obra una experiencia artística muy valiosa. Para ambos hay un “antes y un después” de la operita.

De su experiencia durante la composición comenta Piazzolla:

“Nació ahí [con *María de Buenos Aires*] un Piazzolla más cerebral, junto a un Piazzolla irremediabilmente sentimental [...] Llegué al punto más alto adonde podía llegar en esa etapa de mi vida musical ...” (Diana Piazzolla 1987: 197).

---

<sup>1</sup> El presente escrito presenta fragmentariamente una primera colección de observaciones desarrolladas más detalladamente en un trabajo en preparación.

Por su parte cataloga Ferrer a la operita en 1996, casi veinte años después de la creación, como la obra “preferida” de entre todas las que realizó con el músico.<sup>2</sup>

La amistad Ferrer-Piazzolla comienza en 1954 (Ferrer 1977: 220). Pronto experimentan ambos que se encuentran en una búsqueda artística semejante, la de un lenguaje que exprese el sentir de la ciudad de Buenos Aires y descubren que sus idiomas creativos se complementan. Como diría Piazzolla a Ferrer: “Vos hacés con los versos lo que yo hago con la música” (Diana Piazzolla 1987: 194).

Individualmente ambos artistas elucubraban desde hacía tiempo la idea de una obra escénica con temática porteño-tanguera. En este sentido se encuentran “intentos individuales” en obras como *El Tango del Alba* (1961) de Ferrer o *El hombre de la esquina rosada* de Piazzolla (1960).

Finalmente en diciembre de 1967 Ferrer escribe los primeros versos de *María de Buenos Aires* y Piazzolla comienza a componer. El músico comenta:

“Me entusiasmé, era algo absolutamente distinto a lo que había producido hasta ese momento” (Gorin 1990: 150).

Fue un trabajo muy intenso y sin pausa. En los dos primeros meses de 1968, en parte en el Uruguay, en parte en la capital porteña argentina, componen Piazzolla y Ferrer la operita *María de Buenos Aires*.

Posteriormente la obra fue revidida. Las siguientes observaciones se refieren a la versión original, la del año 1968.

### Noticias técnicas

La primera audición de *María de Buenos Aires* tuvo lugar el 8 de mayo de 1968 en la Sala Planeta en Buenos Aires. En ella participaron en los roles principales Amelita Baltar, Héctor de Rosas, Horacio Ferrer

---

<sup>2</sup> Cf. reportaje televisivo transmitido por el Canal argentino HBO acompañando la transmisión del homenaje a Astor Piazzolla titulado *Astortango* en junio de 1996.

y fueron acompañados por 10 músicos dirigidos por Piazzolla.<sup>3</sup> Con los mismos intérpretes se realizó en septiembre del mismo año la primera grabación de la obra en la firma grabadora Trova<sup>4</sup> y en 1973 la edición de la partitura en la editorial Lagos.

La obra consta de dos partes y cada una de ellas incluye ocho cuadros. La duración total es de casi una hora y media.

A través del argumento que escribieron Piazzolla y Ferrer se darán a conocer los personajes<sup>5</sup> y el contenido de la obra:

### Los cuadros y su argumento<sup>6</sup>

#### Primera parte

1. *Alevare*: Medianoche porteña. Un Duende evoca la imagen y conjura la voz de MARIA DE BUENOS AIRES.
2. *Tema de María*: Ella acude a esa convocatoria.

<sup>3</sup> Antonio Agri y Hugo Baralis (violines), Nestor Panik (viola), Victor Pontino (violoncello), Enrique “Kicho” Díaz (contrabajo), Jaime Gosis (piano), Tito Bisio (vibrafón, xilofón y campanelli), José Corriale (percusión), Cacho Tirao (guitarra) y Arturo Schneider (flauta).

<sup>4</sup> Dos LPs: TLS 5020-2. Cf. Gorin 1990: 215. Del año 1993 data la grabación en CDs 5013 y 5014.

<sup>5</sup> Los Personajes de la obra son: María de Buenos Aires — Sombra de María — La Voz de un Payador — Porteño Gorrión con Sueño — Ladrón Antiguo Mayor — Analista Primero — Una Voz de Ese Domingo — El Duende — El Bandoneón — Voces de los Hombres que Volvieron del Misterio — Voces de los Ladrones Antiguos — Voces de las Viejas Madamas — Voces de los Analistas — Voces de las tres Marionetas borrachas de cosas — Voces de las Amasadoras de Tallarines — Voces de los tres Albañiles Magos — (Voces de los Espectadores — No está indicada en el CD-Libro).

Como se puede observar hay roles con nombre definido, como el de María o el del Duende, y roles “sin nombre” simplemente nombradas como “Una Voz” o “Voces”. Estos roles son individuales, como en el caso de Una Voz de Ese Domingo, o grupales como los coros hablados; masculinos, como las Voces de los Ladrones Antiguos o femeninos como las Voces de las Amasadoras de Tallarines.

<sup>6</sup> Cf. Piazzolla, Ferrer (1973: 73). En la transcripción del texto se ha conservado la utilización (a veces arbitraria) de las mayúsculas y minúsculas en los nombres de los personajes.

3. *Balada para un organito loco*: A medias con La Voz de un Payador y con las Voces de los Hombres que Volvieron del Misterio, el Duende pinta el recuerdo de María.
4. *Milonga carriaguera*: Conjurada su imagen y presente su recuerdo, surge el relato de la vida de ella. Un muchacho esquinero llamado Porteño Gorrión con Sueño, describe a María La Niña como magnetizada por fuerzas que la alejan de él. Cuenta luego de cuando ella se marcha y él la predestina a oír, para siempre, su desdeñada voz de varón en la voz de todos los hombres.
5. *Fuga y misterio*: Silenciosa y alucinada, María abandona su barrio y cruza la ciudad rumbo a la noche.
6. *Poema valseado*: Encanallada por un Bandoneón, como en las antiguas leyendas de tango, ella canta su conversión a la vida oscura.
7. *Tocata rea*: Atrapado en la propia historia que viene contando, El Duende busca al bandoneón y se bate a duelo con éste.
8. *Miserere canyengue*: María desciende a las alcantarillas. Allí, el Ladrón Antiguo Mayor condena a la Sombra de ella a regresar al otro infierno —el de la ciudad y la vida— y a vagar eternamente lastimada por la luz del Sol. Luego, ante el cuerpo de María, los Ladrones y las Madamas enteran al Ladrón Mayor que el corazón de ella ha muerto.

#### Segunda parte

9. *Contramilonga a la funerala*: El Duende relata el funeral que la criaturas de la noche hacen por la primera muerte de María.
10. *Tangata del alba*: Ya sepultado el cuerpo, La Sombra de María deambula perdida por Buenos Aires.
11. *Carta a los árboles y a las chimeneas*: Sin saber a quien contar su desconcierto, la Sombra de María manda una carta a los árboles y a las chimeneas de su barrio natal.
12. *Aria de los analistas*: Llega, después, al circo de psicoanalistas donde, estimulada por El Analista Primero, hace la pirueta de arrancarse unos recuerdos que no tiene.
13. *Romanza del duende poeta y curda*: Perdido el rastro de ella, El Duende comienza a llamarla acodado en el estafío de un bar absurdo. Y le manda, con los parroquianos de ese boliche, un mensaje

desesperado incitándola a descubrir, en las cosas más simples, el misterio de la concepción.

14. *Allegro tangabile*: Los compiches del Duende ganan la calle, enloquecidos, a la busca del germen de un hijo para La Sombra de María.
15. *Milonga de la Anunciación*: Ella es alcanzada por el llamado del Duende y se abraza a la revelación de la fecundidad.
16. *Tangus Dei*: Amanece un domingo porteño. El Duende y una Voz de Ese Domingo, notan algo distinto a lo de siempre: es que en lo alto de un edificio en construcción, La Sombra de María da a luz. Pero las Amasadoras de Tallarines y los 3 Albañiles Magos gritan, asombrados, que de esa madre –redimida por el dolor y, por sombra, virgen [sic]– no ha nacido un Niño Jesús sino otra Niña María. ¿Es la propia María, ya muerta, que ha resucitado de su sombra, o es otra? ¿Todo ha concluido o recién comienza? Pero ni el Duende –ni nadie, en la Tierra– puede ya responder a esa pregunta.

### Los componentes

El argumento nos muestra una serie de componentes en el contenido de la obra: el fantástico-misterioso, el de la ciudad de Buenos Aires, el del tango y del mundo arrabalero.

Personajes de un mundo fantástico, como el Duende y Las Voces que volvieron del Misterio, se relacionan con personajes porteño-arrabaleros como un muchacho patotero, como Ladrones y Madamas y un tanguero Bandoneón. Hay un ritual y un duelo, una muerte, un funeral y quizás una resurrección. Situaciones todas estas que se relacionan entre sí mediante lo ritual-religioso.

Este componente lo encontramos ya desde el comienzo de la obra en la conjuración que realiza el Duende. Y esta ceremonia, diríamos, “pagana” se combina con el nombre de la protagonista, quien se llama “María” lo que abre la asociación con la madre de Jesús. En el desarrollo de la obra se hacen un sinnúmero de acotaciones que “confirman” la asociación con la virgen María y con lo cristiano-religioso: Por ejemplo en la indicación de que la Sombra de María es “virgen” y que, además, da a luz un ser, que no es el Niño Jesús. Por otra parte este nacimiento

sucede un domingo, el día cristiano por excelencia. También se nombra un “infierno” (el de la ciudad y la vida) y hacia el final de la obra se sospecha una resurrección (la de María). Además tanto la primera como la segunda parte de la obra finalizan con cuadros que llevan títulos, lógicamente “aportañados”, que aluden a la religión cristiana, *Misere-re canyengue*<sup>7</sup> y específicamente de la misa, *Tangus Dei*.<sup>8</sup>

La asociación ceremonial religiosa se intensifica con parafraseos de oraciones litúrgicas como el Ave María (en *Tangus Dei*) así como en frases finalizadoras de cuadros como “Que así sea” en el sentido de “amén” (en *Romanza del Duende*) y en la indicación, en la partitura para el recitante, “Como una oración” (en *Tangus Dei*).

### Recreación de la historia de Milonguita

Oración, misa, muerte y resurrección en un mundo porteño, arrabalero y tanguero<sup>9</sup> encuadran la caracterización del personaje María. De ella se relata su triste nacimiento, existencia y destino, la ida de su barrio, su conversión a la vida oscura ... Una típica mujer-constelación en las historias porteño-arrabaleras y no por último tanguera.

De esta manera encontramos en la Operita *María de Buenos Aires* la recreación de la temática del “primer” arquetipo femenino del tango, como Ferrer lo define, del “[...] personaje femenino esencial del Buenos Aires nocturno de la posguerra: la muchacha de cabaret” (Ferrer 1977: 571). Este “Arquetipo tanguero” fue por primera vez definido en el

---

<sup>7</sup> “Misere-re” (lat.: apiádate) es en el ámbito de la iglesia católica apostólica romana el nombre litúrgico del Salmo 51, denominado según su primera palabra.

<sup>8</sup> Variación “tanguera” del “Agnus dei”, la última sección del Ordinarium.

<sup>9</sup> Los distintos componentes que conforman la obra, el fantástico-misterioso, el porteño, el tanguero, el arrabalero y el ritual-religioso, se anuncian ya en los títulos de los cuadros, que combinan vocablos de estos diferentes ámbitos con términos de la música clásica y de la literatura. La fantasía en el lenguaje utilizado va más allá de la mera utilización de vocablos preexistentes, sino que además nuevas palabras son creadas. Así por ej. el cuarto cuadro es titulado *Milonga carrieguera* en donde se adjetiviza el apellido del poeta Evaristo Carriego y el título del cuadro catorce, *Allegro tangabile*, se genera de la combinación de palabras “Allegro”, “tango” y “cantabile”.

tango “Milonguita”<sup>10</sup> con letra de Samuel Linnig (1888-1921) y música de Enrique Delfino (1895-1967) en los años veinte.

María es la “heredera de Milonguita”, su “versión contemporánea” (Speratti 1969: 95). Y en forma semejante a Milonguita, María se marcha de su barrio, se prostituye, sufre y llora ...

Al respecto observan Ferrer y Piazzolla:

“[...] su historia [la de *María de Buenos Aires*] comienza por ser la de las legendarias milonguitas, aunque vivida y resuelta —creemos— de un modo diferente. [...] una imagen mística y romántica y trágica, a veces también burlesca [...]”<sup>11</sup>

### La música

Piazzolla utiliza para la musicalización de la operita *María de Buenos Aires* una combinación que caracteriza su estilo: recursos técnicos del jazz, del tango y de la música clásica. El jazz fue la primera música que amó Piazzolla ya desde su niñez en Nueva York, el tango fue la música con la que trabajaría ya de adulto en Buenos Aires y la música clásica es el campo en donde al principio de su carrera como compositor quiere triunfar. No se puede olvidar que Piazzolla no solamente estudió con un compositor de la envergadura de Alberto Ginastera, sino que fue alumno de la quizás más importante pedagoga de composición musical del siglo XX: Nadja Boulanger. Y fue justamente ella que, luego de oír el Tango “Triunfal”, aconsejó a Piazzolla componer en *su* estilo, en esa mezcla grandiosa de tango, música clásica y jazz, el denominado “Tango nuevo”.

Sin adentrarme en detalles específicamente musicológicos quisiera presentar algunos fragmentos musicales de *María de Buenos Aires* para ilustrar al respecto.

---

<sup>10</sup> El tango “Milonguita” fue estrenado por la actriz María Ester Podestá de Pomar en el sainete *Delikatessenhaus* de Samuel Linnig y Alberto Weisbach en el teatro Opera de Buenos Aires en 1920. Cf. entre otros Romano (1995).

<sup>11</sup> Cf. CD cuadernillo.

**Ejemplo 1:** De la *música clásica* utiliza Piazzolla procedimientos polifónicos, por ej. la superposición de diferentes melodías, lo que se denomina *contrapunto*. Piazzolla define “contrapunto” de la siguiente manera:

“Es conseguir que cuatro o cinco músicos toquen una línea diferente y que el producto final suene como los dioses. Ahí entra a tallar el talento de cada uno” (Gorin 1990: 57).

Un hermoso e interesante ejemplo de trabajo compositivo polifónico es el contrapunto del *Tema de María*, el cuadro en el que ella acude a la convocatoria del Duende.

Al principio de esta sección se escucha un solo, un bajo instrumental ejecutado por una guitarra eléctrica acompañada por percusión (= a). Una hermosa melodía con una rítmica caracterizada por determinada prolongación y acentuación de sonidos con carácter de milonga. Esta melodía se repite otras dos veces (= a1 y a2). En su segunda aparición se le acopla la flauta con otra melodía diferente (= b) y en la tercera ejecuta el bandoneón la variación de la melodía que anteriormente se escuchaba en la flauta (= b1), mientras ésta deja sonar escalas descendentes (= c). Para enmarcar y confirmar el carácter tanguero de la sección musical Piazzolla indica en la partitura “Tempo di Tango”.

Este fragmento musical puede representarse con sílabas de la siguiente manera:

Flauta	(Silencio)	b	c
Bandoneón	(Silencio)	(Silencio)	b1
Guitarra	a	a1	a2

**Ejemplo 2:** Un trabajo polifónico todavía más complejo compone Piazzolla para comenzar el quinto cuadro, *Fuga y Misterio*, el primer cuadro totalmente instrumental de la operita. La melodía está estructurada, como en el ejemplo anterior, con sonidos que denotan la influencia del jazz y una rítmica que recuerda a la milonga.

En *Fuga y Misterio* se combina la musicalización de una escena cuyo contenido es el movimiento, la casi “fuga” del personaje,<sup>12</sup> con el

---

<sup>12</sup> Cf. argumento del cuadro *Fuga y Misterio*.



tratamiento “fugado” del tema. Piazzolla “visualiza” mediante la música la ida de María de su barrio natal.

La fuga es una técnica polifónica compleja, en donde la melodía principal, el tema, es ejecutado en entradas individuales sucesivamente por todas las voces participantes, lo que significa que las distintas partes de una misma melodía pueden convivir en forma independiente y singular y a la vez complementaria entre sí. Una especie de canon pero mucho más complejo.

En nuestro ejemplo son cuatro voces y las entradas temáticas de la melodía están ejecutadas sucesivamente por el bandoneón, la guitarra, la flauta y el piano.

**Ejemplo 3:** Un ejemplo de la utilización de *recursos jazzísticos* lo ofrece el comienzo del cuadro titulado *Romanza del Duende poeta y curda*. Piazzolla utiliza típicas armonías del jazz, y deja que un solo de piano con un carácter improvisatorio haga la introducción instrumental, que antecede y da la atmósfera de tristeza y de bar “absurdo”<sup>13</sup> que caracteriza a este cuadro.

**Ejemplo 4:** Un ejemplo de la utilización “pura” de la música característica de la ciudad de Buenos Aires para la musicalización en la operita lo encontramos en un fragmento del cuadro *Tangus Dei*, escena en donde María da a luz. Allí escuchamos una Milonga “lenta” en la clásica interpretación de una guitarra.

En este cuadro se pueden observar también algunos de los personajes y componentes anteriormente tratados: Se escuchan la Voz de Ese Domingo y los coros hablados de los Tres Albañiles Magos y el de las Voces de las Amasadoras de Tallarines. En el texto encontramos acotaciones sobre los componentes religiosos como Domingo, Angeles, Jesús.

**Ejemplo 5:** El último ejemplo presenta el final de la obra. Allí se escucha un “rezo en contrapunto hablado-cantado” entre el Duende y Una Voz de Ese Domingo recreando el Ave María.

---

<sup>13</sup> Cf. argumento del cuadro.

Paralelamente, en rítmica monótona de rezo canta Una Voz de Ese Domingo: “Nuestra María de Buenos Aires” mientras el Duende alterna las frases: “De olvido eres entre todas las mujeres” con “Presagio eres entre todas las mujeres”, todo esto con un transfondo musical de María cantando el tema que la caracteriza. Campanas acentúan la idea de religión, de iglesia, de misa y de rezo. Para esta “letanía” musical está indicado en la partitura “Tango”. El ambiente acústico tanguero se escucha en el acompañamiento del conjunto instrumental, especialmente en las acentuaciones acórdicas del bandoneón.

Muchos otros temas para comentar “quedan en el tintero”. Sólo quisiera nombrar uno: el de la *ciclicidad* en la obra. A la temática con carácter cíclico de muerte y nacimiento, muerte y resurrección corresponden musicalmente diferentes elementos. Algunos de ellos son muy sutiles, como por ejemplo la indicación de carácter y movimiento “Místico y lento” para el último cuadro de la obra, vocablos que son la inversión de los utilizados para el primer cuadro: “Lento y místico”.

Otros recursos musicales son más evidentes. Por ejemplo lo cíclico está expresado en las tonalidades, o sea el sistema de sonidos utilizados, que en el comienzo y en el final es el mismo (la menor). En este sentido un “pequeño detalle musical” es que el primer y último sonido de la obra también son el mismo, en la misma altura, lo que pudiese “simbolizar” musicalmente la posible “resurrección” de la que el texto trata: la música también torna al comienzo.

### **La forma global**

Respecto a la estructura formal de la obra, la palabra “operita”, que Ferrer y Piazzolla le adjudican, presenta otro interrogante. Por qué denominan los autores su obra con el diminutivo de “ópera”?

La respuesta la dan ellos mismos:

“Escribimos una y otra, libremente. Sin preconcepto alguno en cuanto a la forma. Y como, en definitiva, nuestra composición, teniendo algo de cantata, guardando semejanzas estructurales con el oratorio o mostrando ciertos elementos propios del desarrollo operístico, no cabía ser encuadrada severamente bajo ninguna de estas denominaciones, la llamamos conven-

cionalmente “operita”. Es decir: obrita. La palabra “respiraba”, además, la intimidad sentimental y el carácter coloquial que quisimos para la pieza.”<sup>14</sup>

Y esta aclaración conduce a nuevos planteos:

- Primero: ¿qué es ese “[...] algo de cantata [...]”?
  - Segundo: ¿cuáles son las “[...] semejanzas estructurales con el oratorio [...]”?
  - Y tercero: ¿cuáles son los “[...] ciertos elementos propios del desarrollo operístico [...]” que tiene la operita?
1. Como una cantata la operita es una obra para canto con acompañamiento de instrumentos que está compuesta de diferentes movimientos, con recitativos, arias, coros y “ritornellos” instrumentales.
  2. Las semejanzas estructurales con un oratorio podrían encontrarse en lo no escénico, es decir, en la presentación básicamente concertante de la obra; en la temática con connotaciones religiosas, pero sobre todo en la importancia (principal) que tiene el relator, que como en el oratorio, juega un rol central, recitando el argumento necesario para lograr continuidad entre los diferentes números musicales.
  3. Como una ópera es *María de Buenos Aires* un drama musical, con una continuidad de escenas y cuadros, con cantantes masculinos y femeninos. Significativo al respecto es que los autores denominan “Partes” y no “actos”, “Cuadros” y no “escenas”.

Piazzolla y Ferrer combinan obviamente todos estos elementos de los diferentes géneros. Abierta para la investigación queda la pregunta de la inmanencia de la estructura de un requiem, la misa para difuntos, ya que la obra contiene tantos elementos religiosos.

A través de lo expuesto puede observarse que la operita *María de Buenos Aires* es una obra singular, no sólo en la producción de Horacio Ferrer y Astor Piazzolla, sino en el repertorio argentino y específicamente de la música de Buenos Aires, del tango. El mismo Piazzolla observaba: *María de Buenos Aires* es “[...] tan del tango como *El choclo*, como *Boedo*, como *Uno*” (Ferrer 1977: 220).

---

<sup>14</sup> Cita CD.

Y para finalizar quisiera citar una frase de Piazzolla y Ferrer y sus “presagios-deseos” sobre la obra:

“Si Italia ha creado su ópera, Austria su opereta, España su Zarsuela [sic], y Estados Unidos su comedia musical, pensamos que nuestra operita puede ser el comienzo de algo nuevo para la Argentina.”<sup>15</sup>

## Bibliografía

- Ferrer, Horacio (1977): *El libro del Tango. Crónica y Diccionario 1850-1977*, Buenos Aires.
- Gorin, Natalio (1990): *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, Buenos Aires.
- Piazzolla, Diana (1987): *Astor*, Buenos Aires.
- Piazzolla, Astor/Ferrer, Horacio (1973): *María de Buenos Aires, Operita en dos partes*, Buenos Aires.
- Romano, Eduardo (ed.) (1995): *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*, Rosario.
- Speratti, Alberto (1969): *Con Piazzolla*, Buenos Aires.

---

<sup>15</sup> CD cuadernillo.